ria pogut amagar-la, o bé mostrar-la amb paraules encobertes, com havien fet altres. Dir la veritat fou la seva acció i, com que dir la veritat és sempre una cosa una mica heroica, fins i tot en les circumstàncies mínimes de la vida, la seva acció, que apuntava al destí mateix de l'home, fou d'allò més heroica». Che è poi l'idea su cui batte pure la posfazione di Arqués —*La mirada malenconiosa o la mirada de la veritat*—, volta a stabilire sin dal titolo l'equazione verità = sguardo malinconico.

La stessa coerente sobrietà contraddistingue l'essenziale apparato di note, indirizzate a fornire una veduta d'insieme di ciascuna operetta, nonché chiarimenti puntuali sul pensiero dell'autore (qualcuno anche sullo stile), e soprattutto informazioni esatte sulle allusioni e sulle fonti del testo, peraltro convenientemente messo in rapporto con altre opere leopardiane *(Canti, Zibaldone, Epistolario,* altre *operette)*. Sottace invece Arqués (salvo una argomentata avvertenza sull'intraducibilità dei termini *animo* e *spirito*) l'improbo lavoro durato a volgere in lingua catalana —scorrevole eppure non appiattita— una prosa di resa difficilissima quanto a lessico, ritmo e sintassi; basti pensare alle implicazioni materialistiche del termine *moti* ('movimenti', 'sussulti' per 'azioni gloriose e vitali') adoperato nel brano finale del *Cantico del gallo silvestre* («Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi *moti* […] non resta oggi segno né fama alcuna…»), che Unamuno traduce col neologismo «moviciones» —più atto a indicare 'giri'— laddove Arqués preferisce convertirlo in un esplicito 'imprese' («…I així com dels grandíssims regnes i imperis humans i de les seves *gestes*…». Ma proprio per questa estrema difficoltà —felicemente superata nella maggior parte dei casi, come rare volte era avvenuto nelle precedenti versioni castigliane— il problema avrebbe richiesto continue autogiustificazioni del curatore, il che, come ebbe a dire Manzoni nell'Introduzione ai *Promessi sposi,* sarebbe equivalso a scrivere «un libro impegnato a giustificarne un altro». Sarebbe semmai il caso di invitare gli editori catalani a riperete l'operazione con lo *Zibaldone di pensieri,* il che agevolerebbe non poco la comprensione di tutte le altre opere leopardiane, compresa questa.

María de las Nieves Muñiz Muñiz

Primo LEVI, *Si això és un home* , Barcelona: Edicions 62, 1996; trad. di Francesc Miravitlles.

Ha ragione Vicenç Villatoro a chiedersi, nel prologo del libro, quale sia la maniera più opportuna per tramandare la memoria dell'Olocausto. La grandezza di Primo Levi sta proprio nell'aver saputo fornire una risposta che ha travalicato l'incasellamento in qualsiasi genere, sia esso storico, saggistico o letterario. Stabilire delle definizioni da applicare a *Se questo è un uomo* resta tuttora un compito difficile visto che scorrono lungo il testo le tensioni della testimonianza diretta, il tentativo di comprendere l'aberrazione del comportamento umano, e la conseguente necessità etica di ordinare tutto questo materiale e dotarlo di senso. Allo stesso tempo, l'opera entra a pieno diritto nell'universo della letteratura provocando perciò un evidente imbarazzo ai critici che, *letterariamente*, hanno dovuto giudicarla. Del resto, lo stesso piano dell'espressione è elemento trainante del discorso, con una «sintassi della memoria» che in un primo momento segue rapidissima gli eventi, poi indugia sulla riflessione e, alla fine, corre freneticamente

VISIT…

verso la conclusione segnando la liberazione del personaggio dal campo di concentramento. A dare fede di questa centralità dello stile, si prenda il capitolo intitolato «Il canto di Ulisse», nella seconda metà del libro. Sin dall'inizio il brano si caratterizza per il miscuglio caotico delle lingue parlate nel Lager. Il protagonista viene scelto come accompagnante del ragazzo francese addetto a ritirare il rancio e i due, intraprendendo il cammino, danno vita a un dialogo. Il ragazzo parla perfettamente anche il tedesco e vorrebbe imparare l'italiano. Così, Levi decide di recitargli e spiegargli il XXVI canto dell'Inferno, e il racconto tocca punte d'intensa drammaticità. Sullo sfondo della babele che domina il Lager, dove anche i codici linguistici sono stati calpestati, si staglia lo sforzo disperato e epico del protagonista di recuperare il segno sprofondato, di impedire, con il ricordo della Cultura, la cancellazione della comunicazione umana.

Insomma, si tratta di un libro che solo in superficie può apparire facile da tradurre. Francesc Miravitlles se la cava egregiamente, e specialmente nella parte finale quando gli avvenimenti si susseguono con ritmo incalzante. Vediamo un esempio:

> La notte riservò brutte sorprese. Lakmaker, della cuccetta sotto la mia, era uno sciagurato rottame umano. Era (o era stato) un ebreo olandese di diciassette anni, alto, magro e mite.
>
> *La nit ens reservava sorpreses desagradables. Lakmaker, que ocupava la llitera inferior a la meva, era una pobra desferra humana. Era (o havia estat) un jueu holandès de disset anys, alt, prim i afable.*

È un piccolo brano, per lo più descrittivo, ma basta per notare alcuni accorgimenti usati dal traduttore. Il primo verbo viene reso in catalano con l'imperfetto (= futuro nel passato) per anticipare l'episodio e guadagnare quel tempo che inevitabilmente si deve perdere con l'esplicitazione della frase relativa nel capoverso successivo. Per quanto riguarda poi l'uso degli aggettivi, che in Levi sono momenti di spietato riconoscimento di sé e degli altri nell'abbrutimento della pena, nella traduzione sembrano addolcirsi, ma la durezza semantica perduta si cela intatta dietro l'eufemismo (come nelle «sorpreses *desagradables*»). Miravitlles si muove, quindi, su due binari: da una parte, deve sostenere lessicalmente la disumanizzazione progressiva impietosamente presentata nell' originale; dall'altra, mantenere l'immediatezza degli avvenimenti con uno stile nominale, fatto di cose, che nella lingua d'arrivo non può essere riportato specularmente. Ecco come si apre l'ultimo brano del libro:

> L'alba. Sul pavimento, l'infame tumulo di membra stecchite, la cosa Sómogyi.
>
> *L'alba. A terra, l'infame revoltim de membres remagrits, la cosa anomenada Sómogyi.*

Dove «anomenada» non è semplice zeppa ma strutturazione indispensabile ad evitare in catalano giochi di colore, toni surrealistici senz'altro fuori luogo.

Discordiamo, invece, dal traduttore in alcuni sporadici calchi di costruzione, probabilmente usati per tenere testa al flusso narrativo, in particolare nella riproduzione pedissequa del trapassato italiano anche quando esso assume un aspetto perfettivo. Come nell'apertura dell'opera:

> Ero stato catturato dalla Milizia fascista il 13 dicembre 1943.
>
> *Havia estat capturat per la milícia feixista el 13 de desembre de 1943.*

Ma sono *peccata minora*, sfumature sempre discutibili, di fronte a una traduzione che è riuscita a riportare la forza d'impatto di un testo straordinario e, purtroppo, più che mai necessario di

fronte al becero revisionismo che dilaga per tutta Europa. Da parte nostra, non possiamo che consigliare al pubblico catalano la lettura di questo libro, rappresentazione, priva di ogni retorica, del dolore e del Male dell'uomo.

Francesco Ardolino

Eugenio MONTALE, *Xènia,* Barcelona: Edicions 62, 1995; trad. de Jordi Cornudella, pròleg de Raffaele Pinto.

Xenia d'Eugenio Montale - *Xènia* en el nou volum de la col·lecció «L'escorpí. Poesia Universal del Segle XX», (com de costum, una elegant edició bilingüe): «28 petits poemes on s'oculta el major esforç d'intel·ligència i la més intensa vibració de poesia que Montale ha sabut produir», en paraules de R. Pinto, autor de la modèlica introducció que s'hi inclou. Un nou element, en definitiva *(ocasió* s'estaria temptat de dir) en el continu fluctuar del tracte entre els mons culturals italià i català —un vaivé de proximitats i llunyanies; gairebé una germanor *de lonh,* sobretot pel que fa a l'actitud de la cultura catalana en referència amb la italiana: una presència intangible però persistent en l'horitzó cultural, intermitentment resolta de manera tangible— Montale hi exemplifica, en aquest sentit, un flux bidireccional (bastaria la límpida cristal·linitat de la traducció del «Cant Espiritual» per sostenir-ho). En la versió de Cornudella tenim disponible de manera òptima la completa sèrie d'epigrames en català, segons l'edició del 1971 de *Satura* —és a dir, sense la modificació de lloc del poema I,12 que apareix a l'edició crítica de *L'opera in versi* (1981).

La significació d'aquesta novetat editorial, que coincideix gairebé amb el centenari montalià i el seguit d'activitats que ha generat, és múltiple. Principalment perquè presenta una mostra singular de l'obra de Montale: allò que en concepte i execució constitueix gairebé un compendi de la seva poètica, *concentrat* del procés de sintonia constant del poeta i els seus modes expressius amb l'horitzó històric i existencial propi —en la descripció proposada per Pinto, que cal admirar pel doble resultat que obté: el d'un assaig lúcid i ple d'interès (on el lector troba discriminades les línies de càrrega principals de la poesia de Montale) que és alhora convit i orientació a la lectura, que satisfà a més un equilibri de registre més excepció que norma. La lectura es veu sens dubte afavorida amb propostes de ruta d'aquesta qualitat— més si troba espai més enllà d'àmbits acadèmics, com és d'esperar tenint en compte les característiques d'aquesta poesia, per a la qual, s'ha fet notar, els riscos de malentès són notables: com deia Contini, més que no trobar-se dins dels confins de la poesia, es mou en els seus límits (en el *llindar,* si pensem a Rella). L'eix de l'absència esdevé a *Xenia* el motiu conductor d'aquesta tensió del límit —límit que és també moral i vital: la certesa única de la manca de certeses, del buit del temps, del no-res com a presència (d'on aquell lliscar clar cap a una religiositat de contorns vagues però d'intensa vibració). L'experiència s'articula així en un compost d'alternances, que fon l'aparent a-poeticitat del quotidià que l'expressa amb la projecció de la seva essència íntimament poètica; la incomunicabilitat i la unicitat humanes amb la seva qualitat transcendent. La munió de petits indicis de vida diària es transforma aquí en vehicle sobri d'aquest viure en el límit poètic —al capdavall, essències del «correlat objectiu» (ni que calgui afegir-hi *impropi* com s'ha dit), transversal en tota la seva obra: «fe en les coses», tal com descriu Rella la instància salvífica que contenen. L'objecte quotidià hi emergeix així com amarat de *l'eter-*